



© Carmen Velasco-Montiel

ECOS CONTRADICTORIOS DEL PASADO Y MATERNAJES EN TRANSICIÓN EN EL MUNDO POSTAPOCALÍPTICO DE *MaddAddam* DE MARGARET ATWOOD

CARMEN VELASCO-MONTIEL

Universidad Pablo de Olavide

Resumen: El artículo analiza las dinámicas maternofiliales en la trilogía *MaddAddam* de Margaret Atwood, explorando cómo estas relaciones se configuran en un contexto postapocalíptico marcado por el capitalismo, la ciencia deshumanizada y el antropocentrismo. A través del estudio de personajes como Jimmy, Crake, Oryx, Ren, Toby, Zeb y los

crakers, se examinan las estructuras familiares disfuncionales y la ausencia, real o figurada, de las madres biológicas, lo que da lugar a nuevas formas de maternaje fuera de los esquemas patriarcales tradicionales. El análisis se sustenta en enfoques ecofeministas y teorías del maternaje que critican las nociones tradicionales de maternidad y proponen alternativas más

inclusivas y equitativas. La trilogía, lejos de ofrecer respuestas definitivas, invita a reflexionar sobre la posibilidad de reorganizar las estructuras sociales y afectivas en un mundo híbrido humano-posthumano, donde persisten los ecos del pasado, pero también se vislumbran nuevas formas de relación y parentesco que desafían las normas patriarcales.

Palabras clave: Margaret Atwood, *MaddAddam*, maternajes, ecofeminismo, posthumano

Abstract: This article analyses maternal-filial dynamics in Margaret Atwood's *MaddAddam* trilogy, exploring how these relationships are configured in a post-apocalyptic context characterised by capitalism, dehumanised science and anthropocentrism. The study of characters such as Jimmy, Crake, Oryx, Ren, Toby, Zeb and the Crakers explores dysfunctional family structures and the absence, real or figurative, of biological mothers. This leads to the emergence of alternative forms of maternal care that transcend conventional patriarchal structures. The analysis is supported by ecofeminist approaches and theories of mothering that critique traditional notions of motherhood and propose more inclusive and equitable alternatives. Far from offering definitive answers, the trilogy suggests the possibility of reorganising social and affective structures in a hybrid human-posthuman world, where echoes of the past persist but new forms of relationship and kinship that challenge patriarchal norms are also envisaged.

Keywords: Margaret Atwood, *MaddAddam*, mothering, ecofeminism, posthuman

1. Introducción

En su trilogía *MaddAddam*, compuesta por *Oryx and Crake* (*Oryx y Crake*, 2003), *The Year of the Flood* (*El año del diluvio*, 2009) y *MaddAddam* (*MaddAddam*, 2013), Margaret Atwood presenta un mundo postapocalíptico donde el ser humano se ha postrado ante los avances científicos sin cuestionar el trasfondo ético y moral de dichos progresos. En él, un capitalismo voraz ha tomado las riendas de la organización social y política. En este escenario, las relaciones maternofiliales se resienten, pues se presenta un entorno donde existe una alta vulnerabilidad y una falta de apoyo estructural para fortalecer los lazos familiares y comunitarios necesarios en la crianza y desarrollo de los infantes. Esto pone de manifiesto el escaso valor de la infancia y la maternidad ante cualquier adversidad sobrevenida o estructural. Las circunstancias no son nuevas ni lejanas, sino la cruda realidad de las zonas de conflicto bélico o de escasos recursos. Como señaló Atwood en la promoción de su trilogía, sus libros no tratan del fin del mundo sino de posibles finales de la raza humana tal y como la conocemos (en Martín Rodrigo, 2021).

En el presente artículo se analizan las maternidades y maternajes que aparecen en dicha trilogía distópica, donde Atwood añade una crítica ecofeminista del capitalismo y los efectos que este tiene sobre el medio ambiente y sus habitantes (Bedford, 2015: 75). En primer lugar, se someten a escrutinio analítico las estructuras familiares y los maternajes que experimentan Jimmy, Crake y Oryx en *Oryx and Crake*, donde las madres ausentes dirimen el desarrollo social y emocional de sus protagonistas a la vez que subvierten el esquema del maternaje patriarcal de sumisión absoluta al hijo (Foy, 2006; Banerjee, 2013).

La segunda sección se centra en *The Year of the Flood*, donde se exploran y critican las relaciones maternofiliales de madres e hijas a través de las figuras de Ren y Toby, sus protagonistas. Finalmente, en la última sección, que aborda principalmente *MaddAddam*, el tercer volumen, se examina el pasado de Zeb y las propuestas posthumanas de maternaje a partir de los *crakers*, unos seres humanoides que se reproducen mediante un conjunto de rituales y técnicas de apareamiento tomadas del reino animal. Estas prácticas ofrecen una perspectiva inédita que invita a reflexionar sobre las relaciones humanas y las estructuras de poder vinculadas con el sexo y la reproducción.

Las subjetividades sistémicas de la maternidad patriarcal se desdibujan y Atwood da paso así a otras configuraciones relacionales, aunque dicho proceso a veces es solo parcial, limitado (Muñoz-González, 2022) e incluso liminal. En esta distopía, se observa la ausencia de madres biológicas, ya sea física, emocional o intelectualmente, una ausencia que guarda relación con otras madres ausentes de la producción atwoodiana (Bouson, 1993; Peled, 2010). Cuando estas madres replican los esquemas patriarcales de la maternidad institucional, emergen formas alternativas de maternaje que en muchos casos se desarrollan fuera del vínculo biológico.

En su definición de maternaje, Ruddick indica que ser una madre, o la labor materna, implica cumplir, desde el cariño, con una serie de exigencias como brindar protección y cuidados, fomentar el desarrollo físico y mental y garantizar o promover la integración social de los niños y las niñas (1989: 17). Esta conceptualización sostiene que el maternaje trasciende el vínculo biológico (Myers, 2011:

4), un enfoque que guía el análisis de las formas de maternaje en este estudio. De igual modo, como apunta O'Reilly (2008: 7), se parte de que el maternaje empoderado cuestiona y subvierte los dictados de la maternidad patriarcal.

2. *Oryx and Crake*: Jimmy, Oryx y Crake

2.1. Jimmy

Oryx and Crake (2003, en adelante *OC*) narra en tercera persona la historia de Jimmy, amigo de Crake y presunto último superviviente de una pandemia generada por este. Jimmy será el encargado de explicar a los *crakers*, una nueva raza de posthumanos creados mediante experimentos eugenésicos por Crake, cómo funciona su entorno, convirtiéndose, sin desearlo, en su profeta y en una figura maternal.

Jimmy crece en las urbanizaciones fortificadas de las empresas biotecnológicas (*compounds*) en las que trabajan sus progenitores. Mientras su padre se amolda para cumplir con las perspectivas sociales y progresa, su madre, Sharon, cuya historia posee el comienzo propio de los cuentos de hadas, pasa de ser una científica brillante a una madre depresiva y disfuncional (Barzilai, 2008: 93-94). Sharon abandona su trabajo altamente cualificado por conflictos éticos e intenta compensar su frustración con la maternidad tradicional, para posteriormente acabar sumida en una depresión. Foy (2006) mantiene que Sharon personifica a la mujer que padecía «el problema que no tenía nombre» que describió Betty Friedan en *Feminine Mystique* (*La mística de la feminidad*, 1963)¹. A su vez, representa una crítica al concepto de «new momism»²

¹ Martín Párraga (2019: 177) ha señalado las similitudes biográficas entre Sharon y la activista feminista Emma Goldman.

² «Nuevo mamismo», neologismo creado a partir de la raíz inglesa *mom* (mamá) y el sufijo *-ism* (ismo), es decir, el culto a la maternidad tradicional idealizada.

(Foy, 2006: 407-409; Banarjee, 2013: 239), que dicta que la mujer, principal cuidadora de la descendencia, halla su plenitud a través de la completa entrega a sus hijos (Douglas y Michaels, 2004: 4).

Foy (2006) y Banerjee (2013) demuestran que Sharon, aun siendo una madre ausente, representa un tipo de maternaje. Frustrada por la corrupción e inmoralidad de las empresas y su fallido papel de madre abnegada, Sharon huye, dejando al pequeño Jimmy atrás. No obstante, su huida no está basada meramente en el egoísmo. Sharon busca el bien mayor: se transforma en una activista que lucha contra las corporaciones y espera compensar la solución de continuidad maternofamiliar sirviendo a Jimmy de ejemplo. Jimmy rechaza a su madre ausente, pero anhela saber de ella, pues en el fondo la quiere y gracias a su recuerdo acaba desarrollando cierto espíritu crítico. Así, la consciencia identitaria de Jimmy se construye sobre los recuerdos de su madre (Bosco, 2011: 167; Banerjee, 2013), mientras que su educación no dista demasiado de la de un adolescente del siglo XXI, moldeada sentimentalmente por internet y los medios.

Como señala Banerjee (2013: 242), al rechazar una maternidad institucionalizada a favor del activismo político, Sharon desarrolla un maternaje feminista que inculca en Jimmy preocupaciones sociales y políticas con lo que se articula así un espacio de empoderamiento que feministas como Rich (1976) y O'Reilly (2008) promulgan. A su vez, su relación con Jimmy representa los beneficios que tanto madres como hijos obtienen cuando la madre

«lives her life, and practices mothering, from a position of agency, authority, authenticity, and autonomy» (O'Reilly, 2008: 11)³, pues, en la trilogía, «[m]otherhood cannot compensate for her despair at the escalation of the abuses of genetic engineering, and she has to abandon the maternal role in order to combat those abuses» (Foy, 2006: 410)⁴. Su propuesta es una forma diferente de lucha y esperanza ante la hostil sociedad que se describe en la trilogía frente a la indiferencia de Jimmy y la solución aniquiladora de Crake (Foy, 2006: 409). También se demuestra que hay más identidades detrás de una figura materna y que esta puede querer desarrollar otra faceta más de su persona sin ser necesariamente egoísta. No obstante, en el mundo patriarcal se le otorga el deber de los cuidados a la mujer y se la juzga si no cumple con su cometido.

La relación ambivalente (Foy, 2006: 413-414) entre Jimmy y su madre contrasta con otras maternidades que experimenta Jimmy, como la de su niñera Dolores, que representa la maternidad normativa, aunque retribuida, y la de su madrastra, Ramona. Esta encarna no solo a la esposa tradicional, sino también a la mujer que promueve sino también a la mujer que promueve la «ley del padre» formulada por Lacan, la cual actúa «as an enforcer of social norms that denigrate women» (Peled, 2010: 49)⁵, a la vez que trabaja para las corporaciones sin cuestionarlas moralmente. Más joven que su madre, Ramona «looked something like the picture of the girl in the haircut man's window [and] was supposed to be a tech genius but she

³ «vive su vida y practica el maternaje desde una posición de agencia, autoridad, autenticidad y autonomía». Las traducciones de las citas originalmente en inglés se atribuyen a la autora a menos que se indique lo contrario.

⁴ «[I]a maternidad no puede compensar su desesperación ante la escalada de abusos por parte de la ingeniería genética y tiene que abandonar su papel de madre para combatir dichos abusos».

⁵ «como un agente que hace cumplir las normas sociales que denigran a las mujeres».

talked like a shower-gel babe in an ad» (OC, 28)⁶. De igual modo, está interesada en las propuestas eugenésicas «because of course they wanted the best for their money» (OC, 293)⁷. A pesar de que ella le pone empeño (OC, 28), Jimmy no la reconoce como figura maternal, únicamente como pareja de su padre: «he found Ramona's new matronly air repellent» (OC, 205)⁸.

Finalmente, a través de sus cuidados hacia los *crakers*, Jimmy (o Snowman)⁹ emerge

as a mother-figure whose masculinity—biological and psychological—does not deter him from feeling tenderly solicitous [*sic*] and protective for those alien humanoids who are like children in their naïve simplicity. [...] In his roles as care-taker and myth-maker to the Crakers, who perceives [*sic!*] him both as a curiosity and an authority, Snowman seems to transcend the rigidities of the patriarchal gender system he has inherited. (Banerjee, 2013: 244)¹⁰

Cumple así con los deseos de Crake de cuidar a los *crakers*, pero, sobre todo, con los de su madre en su lucha por un mundo mejor.

2.2. Oryx

Oryx es una joven de origen asiático víctima de la trata de personas cuyo verdadero nombre se desconoce. Su pasado es confuso: su madre la vende a una red de explotación infantil y, más tarde, es transferida a una red pederasta, para luego ser víctima de trata y esclava sexual. Finalmente, Crake, quien accede a Oryx a través de los servicios sexuales que provee la universidad, la contrata para educar a los *crakers* y esta acaba manteniendo una relación sentimental con él y Jimmy.

La visión victimista ante el abandono materno de Jimmy contrasta con la pragmática de Oryx, la única de sus amantes que no se compadece de él: «So Jimmy, your mother went somewhere else? Too bad. Maybe she had some good reasons. You thought of that?» (OC 225)¹¹. A diferencia de Jimmy, Oryx, es capaz de perdonar a su madre, pues posee una percepción más pragmática del contexto socioeconómico que la condicionó a actuar así (Foy, 2006: 417). Ella, al contrario que Jimmy, entiende que la maternidad no es un vínculo ajeno a las circunstancias de la sociedad pues las madres también desempeñan un papel individual como agentes activos en el mundo (Banerjee, 2013: 241).

El misterioso personaje de Oryx no deja de estar mediado por la voz de Jimmy, quien

⁶ «se parecía un poco a la foto de la chica en el escaparate de la barbería [y] se suponía que era un genio de la tecnología pero hablaba como una tía buena en un anuncio de gel de ducha».

⁷ «porque por supuesto que querían sacarle la mayor rentabilidad a su dinero».

⁸ «encontraba el nuevo aire maternal de Ramona repulsivo».

⁹ En plena devastación postapocalíptica, Jimmy se presenta ante los *crakers* como Snowman, en alusión al críptico popularmente conocido como yeti o abominable hombre de las nieves. Este binomio representa la dualidad identitaria a la que se enfrenta Jimmy/Snowman, así como su soledad, monstruosidad y liminalidad, pues se piensa el último superviviente de una especie extinta.

¹⁰ «como una figura materna cuya masculinidad —biológica y psicológica— no le impide ser atento y protector de forma afectuosa con esos extraños humanoides que son como niños en su cándida sencillez. [...] En sus papeles de cuidador y creador de mitos de los *crakers*, que lo perciben a la vez como una curiosidad y una autoridad, Hombre de las nieves parece trascender la rigidez del sistema de género patriarcal que ha heredado».

¹¹ «Entonces, Jimmy, ¿tu madre se marchó? Qué pena. Tal vez tenía sus motivos. ¿Lo habías pensado?».

representa el discurso masculino eurocéntrico (Tolan, 2007: 286-290; Cuder Domínguez, 2008: 66) y, como los folcloristas¹², desconoce la verdadera versión de su historia (May-Ron, 2019). La risa y el discurso de Oryx han sido analizados como formas de resistencia ante su cosificación sexual por parte del mundo occidental (Hall, 2010), al igual que su mirada (May-Ron, 2019). De igual forma, su figura esquiva ante la mirada masculina «zombificadora» es un acto de insubordinación aunque, Oryx, debido a su aislamiento de otros personajes, es incapaz de cambiar su situación de forma sustancial y permanece como mero producto (Alegría-Hernández, 2022). El resto de protagonistas femeninas (Ren y Toby) conseguirán subvertir su situación de dominación gracias a las relaciones fuera de la lógica patriarcal y capitalista.

2.3. Crake

Al igual que Jimmy y Oryx, Crake sufre una falta de apoyo emocional y estabilidad familiar. En *MaddAddam* (2013, en adelante *M*), sus padres, ambos reputados científicos, llevan tiempo inmersos en una relación caracterizada por un odio mutuo (*M*, 288). Consecuentemente, descuidan a Glenn, el nombre real de Crake, tratándolo como «a footnote or else a trading card» (*M*, 288)¹³. Esta situación, al igual que a Jimmy su pasado (Snyder, 2011), lo atormenta (*M*, 287) y crea un vacío que el joven Crake llena con videojuegos y porno. Así, aunque tanto Jimmy como Crake provienen de entornos privilegiados, su situación no es mucho mejor que la de aquellos niños que habitan los suburbios en lo que a

sus progenitores se refiere, pues estos están demasiado preocupados tratando de sobrevivir dentro del mundo corporativo como para poder brindarles los cuidados que necesitan (Bone, 2016: 4).

El desarrollo de las relaciones familiares de Crake exhibe claros guiños intertextuales con *Hamlet* de Shakespeare (Brydon, 2006; Barzilai, 2008), así como con la *Orestíada* de Esquilo. Según Brydon (2006: 454), al basar la trama en estos clásicos romances familiares de tintes freudianos, la autora expone la estabilidad de la naturaleza humana. En este contexto, el padre de Crake es asesinado por intentar revelar la retorcida estafa de la empresa farmacéutica en la que trabajaba: añadían un virus en las vitaminas para luego tratar inútilmente a los clientes que enfermaban. Rhoda encarna a la «mala madre» que permite o participa en el asesinato de su esposo y luego establece una relación con el asesino, convirtiéndose en cómplice del sistema amoral y opresor. Crake, hijo único de la pareja, se convierte en el vengador y defensor de los fines morales de su padre.

Las reacciones de Crake y Jimmy al conocer la muerte de sus respectivas madres son completamente opuestas: mientras Crake describe con fascinación el proceso de su muerte, Jimmy queda consternado y afligido durante semanas (Stein, 2011: 149). La respuesta fría y calculadora de Crake se vuelve inequívoca en *MaddAddam*, donde se revela que Glenn sabía que la relación entre Rhoda y Pete, el asesino de su padre, había comenzado cuando su padre aún estaba vivo (*M*, 290-291) y se evidencia que Crake es responsable de la muerte de ambos.

¹² Oryx, trasunto irónico de Cenicienta, escucha la voz de su madre ausente como la protagonista de los hermanos Grimm, una fuente de fortaleza para las niñas; y al igual que la Cendrillon de Charles Perrault a sus hermanastras, Oryx perdona a quienes la maltratan (May-Ron, 2019: 263-264).

¹³ «una nota al pie, una estampa coleccionable».

Es relevante realizar una lectura de género de la situación para entender cómo las dinámicas de poder y las expectativas de roles tradicionales influyen en las percepciones y reacciones de los personajes. En el caso inverso —cuando es la madre quien sufre la traición del padre, ante su falta de apoyo, y es sustituida por alguien que se conforma con el *statu quo* (Ramona)— Jimmy siente que la traidora es ella. Así, en lugar de buscar venganza, sus emociones oscilan entre el amor y el odio, reflejando una ambivalencia profunda (Foy, 2006). La reacción de Jimmy se haya mediada por las expectativas hacia la figura materna cuyo deber es ofrecer cuidados, mientras que la paterna puede anteponer sus intereses políticos y éticos.

3. *The Year of the Flood: Ren y Toby*

En *The Year of the Flood* (2009, en adelante *TYF*), Margaret Atwood narra la descarnada vida fuera de los muros protectores de las corporaciones para relatar las trayectorias de dos mujeres, Ren y Toby. En este segundo volumen de la trilogía *MaddAddam* la trama transcurre simultáneamente a la de *Oryx and Crake* pero desde otro punto de vista. Las historias de Ren y Toby ponen de manifiesto cómo mujeres y niños son particularmente vulnerables a las crisis socioeconómicas y los desastres naturales, una preocupación que Atwood ha señalado al relacionar la precarización de la situación de las mujeres con el deterioro del planeta (en RTVE, 2021). Según los principios del ecofeminismo, las mismas estructuras patriarcales y capitalistas que han sometido a las mujeres también son responsables de la explotación destructiva de la naturaleza (Pascual Rodríguez y Herrero López, 2010). Históricamente, se ha vinculado

a las mujeres y la naturaleza por su capacidad de crear, nutrir y ofrecer cuidados, al tiempo que se las ha enfrentado al binomio cultura/hombre, producto de la razón y considerado superior. Estas correlaciones han servido como justificante para la dominación y explotación de las primeras por parte de los segundos.

3.1. Ren

Ren crece bajo la influencia de su madre, Lucerne. Esta abandona a su marido y la comodidad tras los muros corporativos para seguir a su amante, Zeb, a las *pleeblands*, la zona más deprimida de las ciudades. Lucerne se sentía atrapada en un matrimonio con un hombre frío con quien no tenía intimidad «because he was too busy with his career» (*TYF*, 139)¹⁴. Su huida, una conducta común entre las esposas de las zonas residenciales (*M*, 398), manifiesta el escaso valor que se atribuye a las relaciones interpersonales en comparación con la importancia que se da al trabajo en este mundo distópico.

Lucerne es un personaje impulsado por la vanidad y sus aspiraciones personales, más interesada en su relación amorosa que en el bienestar de su hija. Aunque se une a los Jardineros de Dios, un grupo ecorreligioso, su motivación principal es su relación con Zeb, y no un compromiso auténtico con la causa. A pesar de justificar su decisión ante su hija como moral e interesada en el bien común y no únicamente debida a su amor por Zeb, sino también por su hija (*TYF*, 79), cuando da por finalizada su relación con este, abandona el grupo religioso y vuelve a su vida materialista, lo que evidencia sus verdaderos intereses.

La relación entre Ren y su madre es compleja. Lucerne, aunque físicamente presente, está emocionalmente ausente. Por

¹⁴ «porque estaba demasiado ocupado con su carrera».

consiguiente, Ren busca apoyo en otros niños huérfanos (Myers, 2012: 52), en especial Amanda, a quien considera como una hermana (TYF, 99), y Zeb, que se convierte en una figura paternal, papel que luego desempeña Mordis, su proxeneta (TYF, 10). Recién unida a los Jardineros de Dios, Ren añora su vida anterior y recuerda con nostalgia aquellos tiempos en los que su madre parecía más feliz y comprometida con su bienestar: «all I wanted my mother to be the way she used to be, when she'd take me shopping, or go to the Club to play golf, or off to the AnooYoo Spa to get improvements done to herself, and then she'd come back smelling nice» (TYF, 79)¹⁵. Sin embargo, estos recuerdos también revelan un vacío emocional en esta etapa anterior a la vez que destacan la superficialidad de su relación materna.

A medida que crece, Ren sigue los patrones de comportamiento de su madre. Esto subraya el papel que las madres desempeñan como referente conductual para las hijas (Peled, 2010) y para la continuación de la subyugación de la mujer al patriarcado (Rich, 1976). Ambas explotan su cuerpo como medio para obtener beneficios económicos: «Lucerne would say I'm a slut, and I'd say takes one to know one» (TYF, 70)¹⁶, reflexiona Ren. Mientras que Lucerne consigue esos beneficios a través de

matrimonios y relaciones que le proporcionan protección o seguridad financiera, Ren opta por la prostitución regulada, trabajando en «Scales and Tails»¹⁷, un prostíbulo que ofrece beneficios corporativos: «a legitimate Corp with health benefits and a dental plan, so it wasn't like being a prostitute» (TYF, 352)¹⁸. Este entorno laboral, aunque aparentemente legal y seguro, es un lugar sumamente peligroso donde las mujeres son un bien de consumo y están expuestas a los deseos de los clientes. Se revelan así las limitaciones del posfeminismo y la idea ilusoria de la libertad de elección (Bouson, 2011: 14). Ren, al igual que otras mujeres jóvenes como Amanda¹⁹ u Oryx, se percibe a sí misma como una simple mercancía sexual, un reflejo de la cultura empresarial en la que está inmersa (Tolan, 2023: 135). En un mundo patriarcal y capitalista exacerbado en el que «[e]verything has a price» (OC, 163)²⁰, el valor que una mujer posee como mercancía o aquello con lo que pueda mercadear es su salvaguarda.

La influencia de Lucerne también afecta las relaciones románticas de Ren. Desde pequeña, Ren desprecia el comportamiento romántico de su madre, especialmente en su relación con Zeb, pues «she had no pride and no restraint. [...] Why did she worship Zeb so much?»

¹⁵ «lo único que quería era que mi madre fuera como era antes, cuando me llevaba de compras, o iba a jugar al golf, o se iba al Spa AnooYoo a hacerse unos retoques, y luego volvía oliendo bien».

¹⁶ «Lucerne diría que soy una puta y yo diría que hace falta ser una para reconocer a otra».

¹⁷ «Escamas y Colas».

¹⁸ «una empresa legítima con cobertura sanitaria y seguro dental, así que no era como ser prostituta».

¹⁹ Amanda, por su parte, desplazada climática junto a su madre, tiene que comerciar o intercambiar lo que tenga de valor para poder llegar a zonas seguras (TYF, 100-101), una experiencia que marca su vida: «Amanda knows already. She doesn't judge. She says you trade what you have to. You don't always have choices» (TYF, 70: «Amanda ya lo sabe. Ella no juzga. Dice que intercambias lo que tienes que intercambiar. No siempre tienes opciones»). Consúltese Sheckels (2012, 158-159) sobre las implicaciones del concepto de «trading» o trueque en la novela y Hall (2010) para un estudio de la explotación sexual en *Oryx and Crane*. De igual modo, léase Bedford (2015) para un análisis ecofeminista del capitalismo en la trilogía.

²⁰ «[t]odo tiene un precio».

(*TYF*, 80)²¹. Sin embargo, al enamorarse de Jimmy, Ren comienza a entender las acciones de su madre y justificar su comportamiento: «Now I can see how that can happen. You can fall in love with anybody—a fool, a criminal, a nothing. There are no good rules» (*TYF*, 80)²². Este cambio en la percepción de Ren refleja una dinámica común en las relaciones madre-hija, donde

muchas hijas guardan rencor hacia sus madres por haber aceptado con demasiada pasividad «lo que sea». La conversión de la madre en víctima no sólo humilla a la madre, sino que mutila a la hija que la observa en busca de claves para saber qué significa ser mujer. Transmite su propia aflicción. (Rich, 1976: 349-350)

Al igual que Zeb seduce a Lucerne para luego ignorarla, Jimmy seduce a Ren: «Now that I was in love with Jimmy I had more sympathy for Lucerne and the way she used to behave around Zeb. I could see how you could do extreme things for the person you loved» (*TYF*, 267)²³. Este ciclo de dependencia emocional y explotación se repite, mostrando cómo las mujeres en el universo de Atwood a menudo se ven atrapadas en dinámicas de poder desiguales en busca de una fantaseada historia

romántica. Así, Lucerne relata su fogosa historia de amor con Zeb como si estuviera sacada de una novela romántica²⁴, mientras Ren fantasea con ser la chica del instituto que rompió el corazón a Jimmy y espera poder arreglarlo (*TYF*, 272-273 y 349). Aquí Atwood satiriza las comedias románticas que justifican el tópicos del amor todo lo puede y que limitan a la mujer a la búsqueda de su único y verdadero amor.

Con todo, la figura de Lucerne es retratada principalmente a través de su hija Ren y de Toby, su rival amorosa. Aunque Lucerne es muy criticada por su comportamiento, Zeb, quien también es promiscuo, no recibe el mismo juicio por parte de Toby. Ella debe ser una madre ejemplar y abnegada mientras él, en un mundo postapocalíptico, puede (y debe) dedicarse a esparcir «his precious sperm packet» (*M*, 109)²⁵. Lucerne encarna todo lo que Toby no es: busca una vida fácil y utiliza sus atributos para ganarse a los hombres. Por ello, Toby asume un rol materno hacia Ren y describe a Lucerne como egoísta, irritante, y manipuladora (*M*, 393).

Lucerne es consciente de las críticas: «she said that despite my obvious belief that she was a bad mother, she did have my best interests at heart» (*TYF*, 267)²⁶. No obstante, y aun siendo una «mala madre», muestra más interés que Frank, el padre de Ren, quien en realidad la trata «like a window: he never looked at me,

²¹ «no tenía orgullo ni control. [...] ¿Por qué veneraba tanto a Zeb?».

²² «Ahora entiendo cómo puede ocurrir. Puedes enamorarte de cualquiera: un tonto, un criminal, un don nadie. No hay reglas que valgan».

²³ «Ahora que estaba enamorada de Jimmy sentía mayor simpatía por Lucerne y la forma en la que solía comportarse con Zeb. Entendía cómo se podía acabar haciendo cosas extremas por la persona que se amaba».

²⁴ Los comentarios de Toby sobre el relato de Lucerne parodian las frases estereotipadas de las novelas románticas (*TYF*, 141). De igual modo, aunque Zeb, reconoce que la mayor parte de la historia que relata Lucerne es real, rápidamente reduce su romanticismo al reconocer, por ejemplo, que los pétalos que esparció en su encuentro amoroso no eran más que un truco de magia para distraer la atención (*M*, 394).

²⁵ «su preciado paquete de esperma».

²⁶ «me dijo que, a pesar de que yo evidentemente creía que era una mala madre, ella quería lo mejor para mí».

only through me» (*TYF*, 254)²⁷, y consigue que la incluyan en la Martha Graham Academy (*TYF*, 272). Ni Lucerne ni Ren tienen al marido y padre que necesitan, sino a un hombre que ignora las necesidades de ambas: «I could see now why Lucerne had run off with Zeb: at least Zeb had noticed her. And he'd noticed me, as well» (*TYF*, 254)²⁸, articula Ren.

El retorno a los *compounds* revela facetas adicionales —«brisk, decisive, no nonsense» (*TYF*, 244)²⁹— de la personalidad de Lucerne, quien finalmente se manifiesta en toda su complejidad. Esta explota sus recursos (su físico, su hija) para poder sobrevivir en un mundo hostil. Al regresar, emplea a Ren para validar su coartada, mostrando el motivo oculto y utilitario detrás de la decisión de involucrar a su hija en su huida. Para Lucerne, Ren es un recurso valioso para reinstaurarse en su antigua posición sin levantar sospechas. De igual forma, no duda en desentenderse de su marido cuando es secuestrado y la empresa para la que trabaja no quiere pagar el rescate. Desprovista de sustento económico, empieza una nueva vida con otra pareja y despide a su hija como si fuera una criada que ya no se puede permitir (*TYF*, 353). La decisión de Lucerne de desprenderse de Ren por razones económicas destaca el carácter transaccional de su relación; Ren ya no proporciona el rendimiento deseado.

Ren, en contraposición a su reacción de indiferencia ante la muerte de Frank, a quien simplemente describe como su padre biológico (*TYF*, 353), se entristece al enterarse del fallecimiento de Lucerne, pues reconoce que, aunque al final esta no actuó de la mejor forma, hubo un vínculo maternal entre ellas y un amor posiblemente recíproco (*TYF*, 477-478).

Esto evidencia la profundidad y complejidad de dicho vínculo a pesar de sus deficiencias. Afortunadamente, Ren no tiene únicamente a Lucerne como referente, en quien a veces se refleja, sino que también las enseñanzas de los Jardineros y otras relaciones afectivas parecen haber calado en la niña. Por ello, la Ren adulta acude a ellas en momentos de necesidad.

La relación entre Ren y Lucerne está marcada por la manipulación y la falta de afecto. Ren, aunque critica a su madre, también muestra una comprensión creciente de las dificultades a las que esta se enfrenta como mujer en un mundo hostil. Lucerne, a su vez, aunque descrita como una mala madre, demuestra en ocasiones cierta preocupación por el bienestar de su hija, lo que añade una capa de ambigüedad a su carácter. La dinámica entre madre e hija refleja las contradicciones inherentes a los roles de género y la maternidad en un contexto patriarcal y capitalista extremo donde prima la supervivencia.

3.2. Toby

Toby vive en una familia humilde pero estructurada hasta que su vida entra en conflicto con los intereses corporativos. Tras la negativa de su padre de vender su casa a una insistente promotora, lo despiden de su trabajo y su madre contrae inexplicablemente una enfermedad. Más tarde en la trama se infiere que la contrajo a través de un virus inyectado en las vitaminas que vendía y consumía. Tras la muerte de su madre, su padre, asediado por las deudas contraídas para intentar curarla, se suicida. Sus interrelacionadas muertes representan el control generalizado y difícil de desafiar del gigante corporativo (Hummel, 2019: 991).

²⁷ «como una ventana: nunca me miraba a mí, solo a través de mí».

²⁸ «Ahora entendía por qué Lucerne había huido con Zeb: al menos Zeb le había prestado atención. Y también me había prestado atención a mí».

²⁹ «enérgica, decidida, sin tonterías».

En este momento, Toby inicia su lucha por sobrevivir en un mundo, lucha presentada como una catábasis o descenso a los infiernos (Lindhé, 2015: 45). Para evitar represalias, abandona su identidad y se traslada a las *pleeblands*. Sin recursos materiales o sociales, Toby sobrevive mercantilizando su propio cuerpo: primero, vendiendo su cabello y luego sus óvulos, lo que le provoca una infección y la extirpación del útero. Sus circunstancias muestran en qué consiste la violencia lenta, pues sus desesperados intentos por sobrevivir no solo la afectan físicamente a ella sino que también repercute en su potencial descendencia (Hummel, 2019: 992). De modo inquietante, estas son fórmulas de generación de ingresos existentes en la actualidad y que manifiestan la fácil mercantilización de los cuerpos femeninos.

La imposibilidad de ser madre biológica afecta a Toby. Sus reacciones ante la presencia o ausencia de niños son una manifestación inconsciente de esa frustración, como observa Muñoz-González (2022: 188). Una vez se une a los Jardineros de Dios, Toby cumple simbólicamente su deseo de maternaje (Myers, 2011: 50), pues el grupo religioso implementa un tipo de crianza colectiva que le permite cuidar a otros niños (Gibert Maceda, 2018: 43).

Incapaz de tener descendencia, Toby se fatiga durante su reencuentro postapocalíptico con Zeb, su ansiado amor que ella pensaba no correspondido, a causa de su esterilidad y su avanzada edad. No obstante, se convierte, como se ha mencionado, en la madre putativa de Ren, a quien cuida y da trabajo exponiéndose a ser descubierta e, incluso, de Blackbeard, un joven *craker* al que materna y enseña a leer y escribir. Los niños (Ren, Blackbeard) y su historia de amor tardía con Zeb le demuestran a Toby que puede ser querida y valorada, le proporcionan

así la confianza y el apoyo necesarios para derribar las barreras que había construido para protegerse (Muñoz-González, 2022: 188).

Por otro lado, Toby también encuentra en los Jardineros la figura materna de Pilar. Entre ellas se desarrolla una relación maternofilial, a pesar de que cuando se conocen ambas son adultas. Esto evidencia que la necesidad de maternaje está siempre presente. Dicho vínculo se fortalece aún más cuando, tras el fallecimiento de Pilar, Toby hereda su posición jerárquica como Eva Seis y continúa con las responsabilidades y tareas asociadas a dicho rol. Pilar no solo transmite sus conocimientos a Toby, sino que además la inicia en una comunicación ecofeminista a través de la colaboración con otras especies, particularmente con las abejas³⁰.

Tras la muerte de Toby, los *crakers* desarrollan varias narrativas en torno a su figura sacralizada. Su implicación en la educación de Blackbeard y en la creación de la cosmogonía *craker* aporta un legado abierto a la comunidad que permite superar colectivamente la violencia ejercida y, así, Toby recupera el futuro material que perdió al ser esterilizada (Hummel, 2019: 1002).

La trilogía sugiere que, bajo presión social y económica, las mujeres se ven con frecuencia obligadas a utilizar las mismas herramientas que las limitan, perpetuando un ciclo de dependencia y explotación. Atwood visibiliza y critica las estructuras patriarcales que empujan a las mujeres a depender de su cuerpo-objeto como medio de supervivencia, al tiempo que muestra la fragilidad y la resiliencia de sus personajes en un mundo dominado por las grandes empresas y las desigualdades de género. A través de nuevas formas de relacionarse, en nuevas comunidades y alejadas

³⁰ Como señala Hummel, no intenta dominar a las abejas sino que se acerca a ellas desde la curiosidad y la humildad, exponiéndose a los insectos para que estos exploren su cuerpo hasta sentirse seguros y así ganar su confianza (2019: 997).

de las estructuras patriarcales, las protagonistas pueden reinventarse y romper el ciclo.

4. *MaddAddam*: Zeb y los *crakers*

4.1. Zeb

En *MaddAddam*, última entrega de la trilogía, las líneas narrativas anteriores se unen para describir el presente mundo postapocalíptico donde paulatinamente la perspectiva posthumana de Blackbeard toma prioridad en el relato (Mohr, 2017: 28; Muñoz-González, 2023). En este volumen no solo Atwood proporciona más datos sobre los *crakers*, sino que también ahonda en la historia de Zeb y de la iglesia ecológica los Jardineros de Dios. La historia de Zeb está marcada por el trauma y un pasado problemático. Hijo de «the Rev», el reverendo, un padre tiránico, hipócrita y corrupto que dirige una secta religiosa dedicada al petróleo, y Trudy, cómplice por inacción de los abusos de su marido, Zeb se refugia en sus conocimientos de informática, los videojuegos y las páginas porno para sobrevivir durante su infancia. La madre de Zeb es, una vez más, una madre ausente emocionalmente, más interesada en su propia supervivencia y comodidad material que en el bienestar de su hijo.

Antes de casarse con Trudy, el reverendo tuvo un matrimonio anterior con Fenella con quien concibió a Adam. Fenella es retratada por el nuevo matrimonio como una adúltera y mala madre que abandonó a su hijo para huir con «some trashy Tex-Mex or other» (*M*, 135 y 229)³¹. No obstante, tanto Zeb como Adam

descubren que esta versión es una mentira que oculta su asesinato a manos de la pareja. Tanto Trudy como el reverendo se aprovecharon del estereotipo de la mala madre, una historia que la congregación estaba dispuesta a aceptar: «Bad mothers are always a good story, for them» (*M*, 153)³². Esto ocurre incluso a pesar de que la historia no correspondía a la imagen que Fenella realmente proyectaba, «a sitting duckie», «the pious type» (*M*, 231)³³.

Por el contrario, Trudy se representa como «the goody-goody» (*M*, 135)³⁴. El pequeño Zeb, desconectado de sus rectos padres, fantasea con que la imperfecta Fenella sea su madre de verdad (*M*, 135). Con Trudy, una madre que dedica más tiempo a nutrir y cuidar su jardín (*M*, 136), Zeb anhela una relación maternal más cálida y tradicional. Este deseo se manifiesta en sus fantasías de pasar tiempo con Fenella realizando actividades sencillas y cotidianas como ir al parque o cocinar (*M*, 135 y 160). Zeb idealiza a Fenella no solo por su ausencia, sino porque representa la posibilidad de un amor y una conexión que no encuentra en su día a día. De igual forma, se observan alusiones a los cuentos de hadas en los que la madre de la princesa muere y esta queda a merced de una usurpadora madrastra o bruja (Peled, 2010: 49), pero que para el niño poseen además un componente erótico (*M*, 141). Así, la historia de Fenella marca el pasado de Zeb y su futuro (*M*, 151-152).

Tras conocer su verdadero final, Zeb se siente culpable, pues existe la posibilidad de que el detonante fuera el embarazo de Trudy: «now it was Zeb's fault, the death of Fenella. For having the bad taste to get himself conceived»

³¹ «con algún Tex-Mex de mala muerte o algo así».

³² «para ellos, las malas madres son siempre una buena historia».

³³ «un alma cándida», «una beata».

³⁴ «la buenaza».

(*M*, 153)³⁵. De esta forma, la buena madre muere simbólicamente a causa del parto, aunque en este caso sea del parto de la madre sustituta. Se repite el patrón existente en otras obras de Atwood propia de los cuentos de hadas de dos figuras maternas polarizadas (Gibert, 1994; Arias Doblas, 2004: 73; Peled, 2010): la madre presente asume las características negativas mientras que a la madre ausente se la idealiza a través del recuerdo.

Como otros personajes de la trilogía, Trudy es una mujer cuyo principal motor es la supervivencia. La consideración de sus tareas como esposa y ama de casa como trabajo remunerado, aparte de reivindicar estas labores como merecedoras de compensación económica, refuerza el carácter monetario de las relaciones dentro del mundo distópico: «She's tired of playing the angel wife for the benefit of the congregation. She feels she's helped to create the domestic surplus, and she wants more scope» (*M*, 150)³⁶. Desde esta percepción economicista, le indica a Zeb que debe estar agradecido cuando su padre le encuentra un puesto de trabajo pues no todos tienen la misma suerte (*M*, 148).

Al descubrirse la verdad sobre Fenella y la malversación de fondos del reverendo, Trudy vende su autobiografía en busca de rédito económico, intentando burdamente manipular la narrativa. Ella, que ha sido cómplice en el asesinato u ocultamiento del destino fatal de Fenella, se presenta como una mujer engañada y empática (*M*, 230-231). Paradójicamente, la sospechosa desaparición de Trudy provoca que Fenella no obtenga justicia; el sistema patriarcal, capitalista y represor, mantenedor del *statu quo* que representa el reverendo acaba con las dos.

Existen grandes paralelismos entre Trudy y Lucerne. Su interés común en la decoración de interiores refleja su preocupación por la apariencia, el estatus y el materialismo. Ambas mujeres, madres ausentes, se victimizan para justificar sus acciones; Lucerne finge un secuestro, mientras que Trudy se presenta como una mujer engañada. Casadas con un marido que las ignora, recurren a la infidelidad. Zeb, que elucubra que su verdadero padre es un jardinero inmigrante contratado por su madre, recrea ese papel para Lucerne cuando tienen el primer encuentro sexual (*M*, 296). Si Ren replica el patrón romántico de su madre, Zeb acaba emparejándose con la suya. De nuevo, la creación de vínculos afectivos fuera de las estructuras tradicionales rompe el ciclo: Zeb lo quebranta rechazando a Lucerne e involucrándose sentimentalmente con Toby, mientras la muerte de Jimmy y su apoyo en los otros supervivientes cierra el círculo de Ren.

4.2. Los *crakers* y su reproducción posthumana

En un mundo en el que la familia nuclear no ha sido de utilidad y otros maternajes han debido desarrollarse para asegurar el cuidado de los infantes, Crake elimina esta estructura y crea a los *crakers* provistos de una sociedad comunitaria cuyos miembros se cuidan mutuamente (Stein, 2010: 150). Esta propuesta va en línea con la reivindicación del apoyo en la crianza de algunas feministas como Rich (1976: 100).

Estos seres posthumanos poseen un conjunto de atributos tomados de otras especies. Así, su reproducción está inspirada en una serie de rituales de cortejo y apareamiento animales que tienen implicaciones en su visión

³⁵ «ahora era culpa de Zeb, la muerte de Fenella. Por tener el mal gusto de hacerse concebir».

³⁶ «Está cansada de representar el papel de ángel del hogar para el beneficio de la congregación. Considera que ha ayudado a crear el superávit doméstico y quiere más margen». Nótese que *angel* en inglés también significa inversor o socio capitalista.

sobre el sexo y en los posteriores cuidados de la descendencia. Sus prácticas sexuales sirven para cuestionar las humanas. El ritual de apareamiento *craker* comienza cuando la hembra está en celo, estado que se manifiesta de manera obvia a través de feromonas y de un color azul intenso en glúteos y abdomen (*OC*, 193-194). Solo estos elementos estimulan a los varones que, al sentirlos, inician un baile y ofrecen flores. La hembra elige las ofrendas florales de cuatro especímenes masculinos y se retiran para aparearse hasta que esta es fecundada, así se eliminan los amores no correspondidos o el deseo sexual frustrado (*OC*, 194) y, consecuentemente, «[n]o more No means yes [...]. No more prostitution, no sexual abuse of children, no haggling over the price, no pimps, no sex slaves. No more rape» (*OC*, 194)³⁷. En suma, no más violencia sexual ni de género, el sexo se naturaliza como un acto meramente reproductivo.

En la trilogía *MaddAddam*, la forma cándida, natural y desprovista de violencia con la que los *crakers* se relacionan con el acto sexual, contrasta con las sádicas prácticas sexuales (virtuales o presenciales) que se describen donde mujeres, infantes e incluso, en ocasiones, animales se convierten en mera mercancía sexual provista para su uso y descarte. Explotados hasta su completa extenuación son posteriormente reutilizados como mero desecho biológico (carne o biocombustible)³⁸.

A su vez, al ser cuatro los padres biológicos potenciales de la nueva criatura, la figura paterna carece de valor (*OC*, 195), de esta forma se corrompe el peso del sistema patriarcal. No obstante, en su énfasis biologicista, se

deshumaniza el acto sexual convirtiéndolo en simple acto reproductivo carente de vínculos afectivos; para Crake los humanos no son más que robots hormonales defectuosos (*OC*, 196).

Como señala Banerjee (2013: 237), tanto Crake como Jimmy perpetúan percepciones patriarcales en la división del trabajo por sexos. Crake, por ejemplo, impone una clara división sexual entre los *crakers*: las mujeres se encargan de la crianza y las tareas domésticas, mientras que los hombres se dedican a la protección contra los depredadores mediante la orina, una función que Crake diseñó para ellos, pues «they'd need something important to do, something that didn't involve childbearing, so they wouldn't feel left out» (*OC*, 183)³⁹. Esta división, como argumenta Chodorow (1978: 214), está históricamente ligada a la desigualdad de género, ya que perpetúa la subordinación femenina al relegarla a la esfera doméstica y de crianza, limitando así su poder y participación social.

El maternaje, descrito por Chodorow (1978: 3) como un elemento universal y constante de la división sexual del trabajo, es un factor crucial en la desigualdad de género. Banerjee (2013: 237) destaca que la incapacidad de Crake para pensar más allá de las normas de género predominantes refleja cuán profundamente están naturalizadas las ideologías patriarcales: Crake, al enfocarse en la reproducción sexual y minimizar la importancia de la crianza, subestima el papel crucial del desarrollo infantil, describiendo la crianza como una pérdida de tiempo (*OC*, 187).

Jimmy/Snowman, quien también descarta la crianza como trabajo (*OC*, 186), no

³⁷ «[n]o más "No quiere decir sí" [...]. No más prostitución, no más abusos sexuales a menores, no más regatear por el precio, no más proxenetas, no más esclavas sexuales. No más violaciones».

³⁸ Consúltense Bedford (2015) y Lapointe (2014) sobre el consumo de la mujer y los animales en la trilogía.

³⁹ «necesitarían algo importante que hacer, algo que no estuviera relacionado con la gestación, para que no se sintieran excluidos».

reconoce que, en un mundo donde no existe la acumulación de bienes y la búsqueda de comida no es necesaria debido a su dieta vegetariana y la abundancia de recursos naturales, la verdadera labor fundamental es el cuidado mutuo. Así, actividades como la carpintería, la caza, la guerra o el golf se vuelven inútiles (*OC*, 183), y la pesca, una actividad impuesta por Snowman, es una tarea ritual secundaria.

Las mujeres, al pasar la mayor parte del tiempo con los niños, asumen también el rol de educadoras: «“It’s only Snowman!” she says. “He won’t hurt you.”» (*OC*, 187)⁴⁰ reconforta una madre *craker* a su bebé mientras le da el pecho. Centradas en los cuidados, las hembras empiezan a interesarse por Oryx como recreación de la diosa madre (*OC*, 185) y la diferencia de género entre los *crakers* aumenta paulatinamente. No deja de ser una sátira que su diosa naturaleza sea una mujer racializada, víctima de explotación sexual infantil y tráfico de personas. A través de esta compleja figura, Atwood se apropia, adapta y subvierte el discurso religioso, elemento clave en la construcción del papel de la mujer, al tiempo que cuestiona y desmantela los mecanismos de poder que promueven la subordinación femenina en el ámbito religioso y social (Villegas López, 1999).

Esta separación del trabajo y de los cuidados se hace aún más evidente en el último volumen, *MaddAddam*, donde las mujeres *crakers* son las principales cuidadoras, encargadas en su mayoría del peculiar ronroneo para curar a los heridos, a pesar de que los hombres *crakers*

también poseen esta habilidad. Mientras al ver a Amanda —la amiga de Ren y una de las pocas supervivientes— presa de los *painballers*⁴¹, las mujeres *crakers* se preocupan de sus heridas —«She is sick. First we have to purr on her. To make her better. And give her a fish?»—, los hombres señalan su estado de ovulación: «She is blue! She is blue! We are happy! Sing to her!» (*M*, 21)⁴². La reacción de los *crakers* ante las feromonas es tan intensa que, incluso habiendo sido diseñados para evitar tal comportamiento, terminan violando a Ren y Amanda al percibir su olor, «a major cultural misunderstanding» (*M*, 22)⁴³, en palabras de Toby. Esta desafortunada expresión satiriza la defensa de diferencias culturales para justificar actos como el abuso sexual, una postura que puede dejar a las mujeres indefensas, perjudicando su derecho a la seguridad, lo que refleja la tensión entre feminismo y multiculturalismo (Muñoz-González, 2023: 122).

Además, las violaciones de Ren y Amanda abren un debate entre los supervivientes en relación con la repoblación del planeta que pone de manifiesto el control patriarcal de la reproducción. A pesar de su vileza manifiesta, se propone la posibilidad de aprovechar el esperma de los *painballers* (*M*, 447-449). Esta iniciativa subordina los deseos y autonomía de la mujer frente a la supuesta necesidad de asegurar la supervivencia de la especie y las reduce a meros instrumentos reproductivos. La negativa de las mujeres embarazadas y la intervención de Swift Fox —científica superviviente de la plaga que trabajaba para Crake— subrayan la resistencia

⁴⁰ «¡Solo es Hombre de las nieves! –le indica ella. No te hará daño».

⁴¹ Los *painballers* son criminales extremadamente violentos y peligrosos cuyo castigo es matarse entre ellos en un juego llamado Painball (juego de palabras formado por *pain*, dolor, y *ball*, pelota) que es retransmitido como forma de entretenimiento. Los que ganan consiguen su libertad y se reincorporan a la sociedad pero se vuelven seres aún más crueles.

⁴² «Está enferma. Primero tenemos que ronronear sobre ella. Para que mejore. ¿Y darle un pescado?», «¡Está azul! ¡Está azul! Estamos contentos. Cantémosle».

⁴³ «un grave malentendido cultural».

frente a esta cosificación y reafirman el derecho de las mujeres a decidir sobre sus propios cuerpos: «Men are always telling women what to do with their uterus» (*M*, 449)⁴⁴, señala.

Finalmente, el nacimiento de seres híbridos entre humanos y posthumanos instaura la esperanza de una nueva realidad y relación entre especies. No obstante, las estructuras familiares se mantienen igual a las tradicionales (parejas heterosexuales humanas), pues los padres biológicos serán los crackers, pero no se dan relaciones románticas intraespecie (Muñoz-González, 2023:124).

Conclusiones

En la trilogía *MaddAddam*, maternajes inéditos coexisten contradictoriamente con patrones espectrales del pasado, no por una cuestión determinista, sino debido a la complejidad y dinámicas cambiantes de las interacciones humanas. El pasado se percibe como una espectralidad que influye en el presente mediante la replicación de esquemas. Crake, a través de sus estudios científicos solo llega a comprender las desigualdades materiales y físicas. Su análisis adolece de una perspectiva de género, lo que le lleva a reproducir la división sexual del trabajo y, con ello, la carga del cuidado y la crianza se restablece en las mujeres. El plan de Crake se convierte en un plan fallido debido a su visión falogocéntrica del mundo que excluye cuestiones humanas esenciales como el arte, el amor o las emociones (Martín Párraga, 2019: 180). Como indica Rich (1976: 352-353) sobre las madres, pero aplicable a la sociedad, sin una educación crítica sobre el maternaje, las nuevas generaciones repiten lo

aprendido (lo patriarcal) y así, se reproducen los errores del pasado.

Al igual que en novelas anteriores de Atwood, se repite el patrón de madres ausentes y una descendencia traumatizada (Bouson, 1993; Peled, 2010) y enajenada, que en esta trilogía busca en otras personas (en el caso de las hijas) o en el porno y los videojuegos (en el caso de los hijos) llenar el vacío emocional que sus progenitores biológicos dejan. Ante la falta de protección y cuidados, las hijas quedan expuestas a la violencia mientras que los hijos son arrollados por el *statu quo* y viven en connivencia con la explotación femenina sin cuestionarla. Así, en la trilogía los personajes femeninos analizados son víctimas de la violencia sexual mientras que los masculinos son consumidores de dicha violencia.

Las madres físicamente ausentes contribuyen en mayor o menor medida a crear la imagen de buena madre, mientras que las presentes responden a la de madre mala o madrastra. La madre perfecta solo existe en la imaginación de los protagonistas. Aun así, la trilogía aboga por una lectura que sirva para trascender esta visión maniqueísta sobre las figuras maternas (Foy, 2006: 418) y por la búsqueda de nuevas formas de parentesco para superar las estructuras patriarcales dominantes.

En definitiva, en el mundo preapocalíptico de *MaddAddam* los cuidados no tienen cabida porque no son actividades económicas o rentables: al igual que no se respeta el equilibrio de la naturaleza, tampoco se contempla la relevancia de los cuidados en el equilibrio social. La trilogía muestra cómo la ausencia de servicios o procesos que están fuera de la lógica capitalista del beneficio económico acaban produciendo una sociedad y una naturaleza enfermas. Así, las estructuras familiares

⁴⁴ «Los hombres siempre están diciéndoles a las mujeres qué hacer con sus úteros».

nucleares son disfuncionales y no existe una lealtad a la familia como unidad ni como elemento de creación de identidad (Spiegel, 2010). Padres y madres priorizan el trabajo o sus intereses individuales para sobrevivir, en ocasiones a favor de una causa mayor como Sharon, pero mayoritariamente para su propio beneficio en detrimento del de sus hijos e hijas. En estas relaciones maternofiliales lo individual refleja el estado de lo global, son elementos interconectados:

Atwood's plotting of pandemic in the novel thus emphasizes the futility of attempting to quarantine an individual's subjective interiority from relations among historical subjects who are connected to each other in ever-widening, overlapping circles of power and obligation: the familial, the corporate, the national, the global, the non-human. (Snyder, 2011: 473)⁴⁵

Gracias a nuevas formas de maternaje feminista (Banerjee, 2013), enfoques ecofeministas y la creación de relaciones de parentesco y colaboración intraespecie (Bedford, 2015; Hummel, 2019) se regeneran vínculos afectivos sanos que superan el tanto el antropocentrismo como el androcentrismo y reconfiguran un mundo posthumano en mayor simbiosis con la naturaleza, construyendo así la esperanza de erradicar las conductas patriarcales nocivas. No obstante, en la trilogía queda por establecerse la nueva sociedad híbrida humana-posthumana, al igual que se han presentado otros maternajes, la maternidad como institución patriarcal aún prevalece y atisbos

de parejas heterosexuales continúan (Muñoz-González, 2023).

Como señala Atwood, las novelas no aportan respuestas: «they leave that to the how-to books. Instead, novels ask questions» (2022: 367)⁴⁶. La trilogía no ofrece soluciones definitivas, pero nuevas opciones comienzan a surgir en el horizonte, desafiando las estructuras tradicionales y ofreciendo posibilidades para una reorganización social más inclusiva, equitativa y respetuosa con el medio ambiente, un nuevo sistema que puede conservar trazas del pasado, pero también albergar aires no viciados. Así, *MaddAddam* proporciona un espacio para la reflexión y la transformación, invitando al público lector a imaginar y construir alternativas al modelo dominante.

Obras citadas

- ALEGRÍA-HERNÁNDEZ, José V. (2022). «It's All About the Body: Zombification and the Male Gaze in *Oryx and Crake* and *Brown Girl in the Ring*», *Canada and Beyond: A Journal of Canadian Literary and Cultural Studies*, 11: 133-147.
- ARIAS DOBLAS, Rosario (2004). «La reconstrucción del pasado (materno) y el discurso científico en *Life Before Man*, de Margaret Atwood», *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, 3.3: 67-88.
- ATWOOD, Margaret (2003, 2013). *Oryx and Crake*. London: Virago.
- (2004). *Oryx y Crake*. Traducido por Juanjo Estrella. Barcelona: Ediciones B.

⁴⁵ «El argumento de la pandemia en la novela de Atwood pone así de relieve la inutilidad de intentar aislar la interioridad subjetiva de un individuo respecto a las relaciones entre sujetos históricos que están conectados entre sí a través de círculos de poder y responsabilidad cada vez más amplios y superpuestos: la familia, la empresa, la nación, el mundo y lo no humano».

⁴⁶ «eso se lo dejan a los manuales de instrucciones. En su lugar, las novelas formulan preguntas».

- (2009, 2010). *The Year of the Flood*. London: Virago.
- (2010). *El año del diluvio*. Traducido por Javier Guerrero. Barcelona: Bruguera.
- (2013, 2014). *MaddAddam*. London: Virago.
- (2021). *MaddAddam*. Traducido por Antonio Padilla. Barcelona: Salamandra.
- (2022). «*Oryx and Crake*», *Burning Questions: Essays and Occasional Pieces, 2004 to 2021*. London: Chatto & Windus, 365-367.
- BANERJEE, Suparna (2013). «Towards “Feminist Mothering”: Oppositional Maternal Practice in Margaret Atwood’s *Oryx and Crake*», *Journal of International Women’s Studies*, 14.1: 236-247.
- BARZILAI, Shuli (2008). «“Tell My Story”: Remembrance and Revenge in Atwood’s *Oryx and Crake* and Shakespeare’s *Hamlet*», *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 50.1: 87-110.
- BEDFORD, Anna (2015). «Survival in the Post-Apocalypse: Ecofeminism in *MaddAddam*», K. Waltonen (ed.), *Margaret Atwood’s Apocalypses*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 71-92.
- BONE, Jane (2016). «Environmental Dystopias: Margaret Atwood and the Monstrous Child», *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 37.5: 627-640.
- BOSCO, Mark (2010). «The Apocalyptic Imagination in *Oryx and Crake*», J. B. Bouson (ed.), *Margaret Atwood: The Robber Bride, The Blind Assassin, Oryx and Crake*. London: Continuum, 156-171.
- BOUSON, J. Brooks. (1993). *Brutal Choreographies: Oppositional Strategies and Narrative Design in the Novels of Margaret Atwood*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- (2011). «“We’re Using Up the Earth. It’s Almost Gone”: A Return to the Post-Apocalyptic Future in Margaret Atwood’s *The Year of the Flood*», *The Journal of Commonwealth Literature*, 46.1: 9-26.
- BRYDON, DIANA (2006). «Atwood’s Global Ethic: The Open Eye, The Blinded Eye», J. Moss y T. Kozakewich (eds.), *Margaret Atwood: The Open Eye*. Ottawa: University of Ottawa Press, 447-458.
- CHODOROW, Nancy J. (1978). *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press.
- CUDER DOMÍNGUEZ, Pilar (2008). «Margaret Atwood’s Metafictional Acts: Collaborative Storytelling in *The Blind Assassin* and *Oryx and Crake*», *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 56: 57-68.
- DOUGLAS, Susan, y Meredith MICHAELS (2004, 2005). *The Mommy Myth: The Idealization of Motherhood and How It has Undermined Women*. New York: Free Press.
- FOY, Nathalie (2006). «The Representation of the Absent Mother in Margaret Atwood’s *Oryx and Crake*», J. Moss y T. Kozakewich (eds.), *Margaret Atwood: The Open Eye*. Ottawa: University of Ottawa Press, 407-420.
- GIBERT MACEDA, María Teresa (2018). «Unraveling the Mysteries of Childhood: Metaphorical Portrayals of Children in Margaret Atwood’s Fiction», *ES Review. Spanish Journal of English Studies*, 39: 29-50.
- HALL, Susan L. (2010). «The Last Laugh: A Critique of the Object Economy in Margaret Atwood’s *Oryx and Crake*», *Contemporary Women’s Writing*, 4.3: 179-196.

- HUMMEL, Katherine E. (2019). «Strange Kinship Matters: Cultivating an Ecofeminist Ethics of Place in Margaret Atwood's *The Year of the Flood*», *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 26.4: 986-1005.
- LAPOINTE, Annette (2014). «Woman Gave Names to All the Animals: Food, Fauna, and Anorexia in Margaret Atwood's Dystopian Fiction», B. J. Grubisic, G. M. Baxter y T. Lee (eds.), *Blast, Corrupt, Dismantle, Erase*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 131-148.
- LINDHÉ, Anna (2015). «Restoring the Divine Within: The Inner Apocalypse in Margaret Atwood's *The Year of the Flood*», K. Waltonen (ed.), *Margaret Atwood's Apocalypses*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 41-56.
- MARTÍN PÁRRAGA, Javier (2019). «Dystopia, Feminism and Phallogocentrism in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*», *Open Cultural Studies*, 3.1: 174-181.
- MARTÍN RODRIGO, Inés (2021). «Encuentro con Margaret Atwood». *Espacio Fundación Telefónica*. <https://espacio.fundaciontelefonica.com/evento/encuentro-con-margaretatwood/> (Acceso: 15 de agosto de 2023).
- MAY-RON, Rona (2019). «Returning the Gaze: "Cinderella" as Intertext in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*», *Marvels & Tales*, 33.2: 259-282.
- MOHR, Dunja (2017). «Anthropocene Fiction: Narrating the "Zero Hour" in Margaret Atwood's *MaddAddam* Trilogy», U. Mathis-Moser y M. Carrière (eds.), *Writing Beyond the End Times? / Écrire Au-Delà de La Fin Des Temps?* Innsbruck: Innsbruck University Press, 25-46.
- MUÑOZ-GONZÁLEZ, Esther (2022). «Discussing the Feminist Agenda in Margaret Atwood's Dystopian Novels: *The Handmaid's Tale* and *MaddAddam*», *Journal of English Studies*, 20: 179-196.
- (2023). *Posthumanity in the Anthropocene: Margaret Atwood's Dystopias*. New York: Routledge.
- MYERS, Kristi J. (2011). «We Come Apart: Mother-Child Relationships in Margaret Atwood's Dystopias». Disertación de Máster. Ames: Iowa State University. <https://dr.lib.iastate.edu/server/api/core/bitstreams/a24fbb65-8e76-4e02-85ee-52beedb8929b/content> (Acceso: 20 de julio de 2024).
- O'REILLY, Andrea (2008). «Introduction», A. O'Reilly (ed.), *Feminist Mothering*. Albany: State University of New York Press, 1-24.
- PASCUAL RODRÍGUEZ, Marta, y Yayo HERRERO LÓPEZ (2010). «Ecofeminismo, una propuesta para repensar el presente y construir el futuro», *Boletín ECOS*, 10:1-9.
- PELED, Nancy (2010). «Motherless Daughters: The Absent Mothers in Margaret Atwood», E. Podnieks y A. O'Reilly (eds.), *Textual Mothers/Maternal Texts: Motherhood in Contemporary Women's Literatures*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 47-61.
- RICH, Adrienne (1976, 1996). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Traducido por Anna Becciu. Madrid: Cátedra.
- RTVE, (2021). «Margaret Atwood». *Página 2*, capítulo 542. <https://www.rtve.es/play/videos/pagina-dos/margaret-atwood/6107204/> (Acceso: 20 de abril de 2024).
- RUDDICK, Sarah (1989, 1990). *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*. New York: Ballantine.

- SHECKELS, Theodore F. (2012). *The Political in Margaret Atwood's Fiction: The Writing on the Wall of the Tent*. New York: Routledge.
- SNYDER, Katherine V. (2011). «“Time to Go”: The Post-Apocalyptic and the Post-Traumatic in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*», *Studies in the Novel*, 43.4: 470-489.
- SPIEGEL, Michael (2010). «Character in a Post-National World: Neomedievalism in Atwood's *Oryx and Crake*», *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 43.3: 119-134.
- STEIN, Karen F. (2010). «Problematic Paradise in *Oryx and Crake*», J. B. Bouson (ed.), *Margaret Atwood: The Robber Bride, The Blind Assassin, Oryx and Crake*. London: Continuum, 141-155.
- TOLAN, Fiona (2007). *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*. Amsterdam: Rodopi.
- (2023). *The Fiction of Margaret Atwood*. London: Bloomsbury Academic.
- VILLEGAS LÓPEZ, Sonia. 1999. *Mujer y religión en la narrativa anglófona contemporánea*. Huelva: Universidad de Huelva.